

CINEMA, DOCUMENTÁRIOS E JORNALISMO: OS IMPACTOS DA IMAGEM NO SUJEITO

Nilton Marlúcio de Arruda

Universidade Fernando Pessoa, Portugal

Resumo

Desde a Antiguidade clássica o fenómeno da imagem provoca reflexões a respeito de seus impactos no indivíduo. A relação dos apelos visuais com a verdade do mundo real e as sombras da realidade a partir do que é projetado têm ocupado sistematicamente debates sobre o papel da imagem no desenvolvimento dos sujeitos comuns. Imagem é um fator de civilização ou pode ser utilizada para encobrir a verdade? Da “Caverna de Platão”, em *A República*, ao jornalismo contemporâneo, que funções a imagem tem exercido junto às pessoas? Representação ou imitação do real?

A proposta deste artigo é refletir sobre a utilização de imagens pela comunicação social. Assim, foram analisadas seis obras cinematográficas nas quais os critérios para a exposição das imagens são bastante rigorosos, muito em função das questões citadas acima. *Saul Fia* (László Nemes), *Shoah*, *O último dos injustos*, *The Karski Report - O Relatório Karski* - (Claude Lanzmann), *Hitler: Um filme da Alemanha* (Hans Jürgen Syberberg) e *A imagem que falta* (Rithy Pahn) são os filmes e documentários objetos deste estudo. Após a análise sobre o papel da imagem como testemunho da história, a discussão remete ao jornalismo que se pratica nos dias de hoje, considerando-se os mesmos questionamentos: representa ou imita a realidade? Que funções são exercidas sobre o leitor e que sentimentos são provocados no indivíduo?

Palabras claves

Imagem, jornalismo, cinema, documentário, ficção.

1. Introdução

Como ficção ou documentário, muitos filmes trabalharam o tema holocausto, considerado crime sem precedentes na história da humanidade. No tocante à utilização de imagens de terror, em contraponto a práticas similares do jornalismo contemporâneo, serão abordadas aqui apenas duas películas - *Saul Fia* (László Nemes) e *Shoah* (Claude Lanzmann) -, além de comparações com outras obras: *Hitler, um filme da Alemanha* (Hans Jürgen Syberberg), *O último dos injustos* e *The Karski Report* (ambos de Lanzmann). Também será analisado o documentário *A imagem que falta* (Rithy Pahn) que, embora não aborde o holocausto, discute a utilização de imagens violentas no regime autoritário do Camboja.

Saul Fia é peculiar sobre a fotografia e sua relação com um imaginário coletivo a respeito do extermínio de judeus nos campos de concentração na Segunda Guerra Mundial. Trata-se do filme húngaro, vencedor do *Oscar* de melhor filme estrangeiro em 2016.

Shoah é um documentário que, além do teor realista, impressiona pela longa duração (nove horas e meia), cuja produção levou mais de dez anos (1974 a 1985) para ser concluída. Não há atores nem interpretações, mas depoimentos de vítimas, perpetradores e observadores que, literalmente, vivenciaram o horror em campos de concentração.

Lanzmann é também diretor de *O último dos injustos*. A obra é baseada na entrevista que realizou em 1975 em Roma com Benjamin Murelstein, último presidente do Conselho Judeu do gueto de Theresienstadt. O material, que seria utilizado em *Shoah*, rendeu mais de três horas do filme que desmascara a farsa que foi Theresienstadt, a cidade que Hitler cedeu aos judeus com a falsa promessa de que se tratava de um gueto modelo.

De Hans Jürgen Syberberg, *Hitler* é um longa metragem (mais de sete horas), a utilizar referências documentais integradas num jogo literário, teatral e alegórico. Repleto de colagens, imagens e sons sobrepostos, bonecos e símbolos, a película reflete sobre a imagem que foi construída sobre Adolf Hitler e seu poder de manipulação.

Em 2010 Lanzmann lançou um filme com o restante da entrevista que feita há 33 anos com Jan Karski, o espião polaco. *The Karski Report* revela os detalhes da descrição sobre os horrores que sobre os judeus na Polônia, que o personagem reportou ao Supremo Tribunal de Justiça. A missão de Karski era comunicar num simples relatório o horror que testemunhou e levar os aliados à ação. A obra trata da incapacidade humana para acreditar no intolerável. Já no início, o filósofo francês Raymond Aron é citado por Lanzmann sobre o questionamento ao holocausto: "Eu sabia, mas não acreditei, e como não acreditei, não sabia".

No documentário *A imagem que falta*, Rithy Pahn utiliza maquetes com bonecos de barro para substituir uma fotografia da infância passada em meio aos horrores que o Camboja viveu, entre 1975 e 1979, durante regime totalitarista do Khmer Vermelho. Embora considerado um “filme militante”, autor teve a responsabilidade de não usar imagens de violência, ainda que retratasse uma experiência de horror do seu próprio povo.

Comparativamente, as seis obras promovem um debate em torno de si na medida em que divergem sobre as formas de utilização de imagens. Percebem-se inúmeros elementos bastante familiares à questão da imagem no jornalismo contemporâneo. Da palavra ao visual, passando pelos testemunhos e pelas formas de narração, há muito em comum entre o cinema e o jornalismo. Principalmente quanto ao imaginário que ajuda a construir coletivamente e as responsabilidades que lhe cabem.

2. Objetivos gerais e específicos

De Platão às primeiras páginas do noticiário atual, cabe refletir sobre o que se passa com a sociedade contemporânea marcada pela informação e conhecimento em plena era da interação. O sujeito estaria de volta à alegoria da caverna? A presença da imagem nos periódicos, em profusão e com forte apelo emocional, tem contribuído para o desenvolvimento do indivíduo?

A fim de suportar esta reflexão, o artigo tem como **objetivo geral** analisar as formas de utilização de imagens pelo cinema, tanto ficcionista quanto em documentário. **Especificamente**, o trabalho elencou seis obras cinematográficas nas quais a exposição de imagens se dá de maneira bastante criteriosa e emblemática.

3. Metodologia

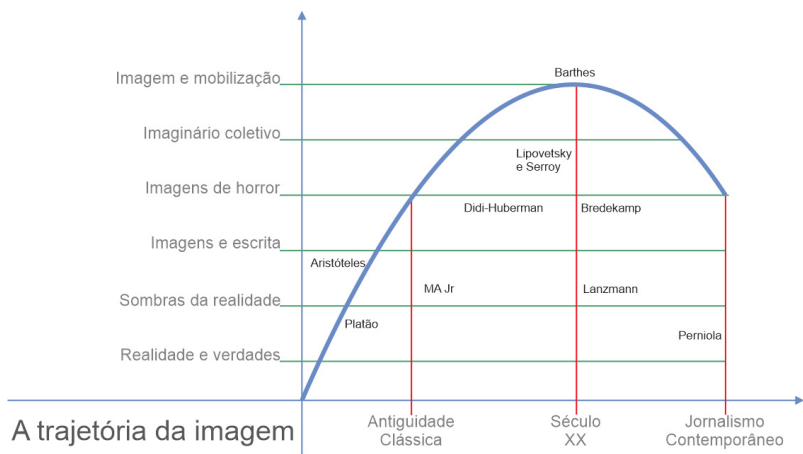
Como suporte teórico, o artigo baseia-se na revisão literária a partir, principalmente, dos seguintes ensaístas: Georges Didi-Huberman (*Imagens apesar de tudo*), Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (*O grande ecrã*), Gustavo Cardoso (*Sociedade dos Ecrãs*), Mario Perniola (*Contra a comunicação*), Horst Bredekamp (*Teoria do acto icónico*), Roland Barthes (*A retórica da imagem*). Obras clássicas como *A República*, de Platão, e *Retórica e Poética*, de Aristóteles, também ilustram esta reflexão sobre o papel da imagem em relação aos espectadores.

4. Resultados

Sem investigação empírica, o artigo apresenta como resultados as impressões do autor após imersão na revisão literária e na análise crítica das

obras cinematográficas selecionadas como objeto de estudo para a elaboração deste trabalho. O gráfico a seguir (figura 1) representa, na percepção do autor, a ideia de que a utilização de imagens vem seguindo uma trajetória cíclica. Tal conclusão justifica-se pelo entendimento de que as motivações (ideológicas, políticas, de entretenimento, comerciais, etc) têm sido determinantes para a aplicação de imagens como fator de persuasão e domínio.

Assim, seis dimensões foram observadas sobre o fenômeno da imagem desde a Antiguidade clássica até o jornalismo do século XXI. O ciclo compreende: **imagem e verdade, sombras (d)e realidade, imagem e escrita, exposição do horror, imaginário coletivo e mobilização pela imagem**. Dezenas de autores fundamentaram a costura entre diferentes épocas, inúmeras interpretações e a multiplicidade de caminhos para se abordar a questão do jornalismo contemporâneo e a imagem.



Fonte: elaboração própria.

A relação da **imagem** com o mundo **real** possibilitou encontros teóricos inimagináveis: André Bazin, Aristóteles, Georges Didi-Huberman, Gérard Wajcman, Jacques Rancière, Horst Bredekamp, Manuel A. Júnior, Platão e Roland Barthes. Cenas e recortes de filmes e documentários também tomaram o *set* de gravação (ou construção textual) do raciocínio que encontra abrigo na caverna de Saramago: “estamos a viver de facto...” em Platão. Tantos séculos depois.

A dimensão sobre **sombras** e marionetes da **realidade** também mantêm em cena diversos autores citados no parágrafo anterior, além de novos agentes de viagem entre o século V a.C. e o noticiário de hoje em dia. São eles: Elizabeth Pagnoux, Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, Mario Perniola e Susan Sontag. Da mesma forma que o tópico que analisa o confronto entre a **imagem e a escrita** também apresenta novas pontes: a “teatralidade” de Barthes (1971, p. 41-42), na qual a visão é ampliada pela força da fotografia, remete ao “acto icônico” de Bredekamp (2015, p. 22), além de ligar a “retórica” dos discursos de Aristóteles (1404a) à utilização de imagens pelo discurso para persuadir, de Manuel Alexandre Júnior (2008, p. 22-26).

A entrada em cena de **imagens do horror** resgata antagonismos e coincidências. O acalorado debate entre Didi-Huberman e Wajcman (entre outros ensaístas) traz como imagens de pintura as experiências de *Saul Fia* e *Shoah*, dois documentários sobre o holocausto. E não escapam das lições de Aristóteles (1453b) em não expor as cenas da morte de Jocasta e da agressão de Édipo, por exemplo. Se uma *imagem que falta* (outro documentário) não faz falta à compreensão do espectador, é sinal de que a utilização das possibilidades visuais tem que ser realizada da forma mais criteriosa possível.

E como é construído o **coletivo imaginário**? A reflexão passa pelas exageradas cenas de violência da tragédia grega tão criticada por Aristóteles (1453b-1454b) e chega à questão política onde a sedução, por meio da emoção, é mais forte que a convicção ideológica, conforme Maffesoli (1998, p. 192). Da fuga da caverna a fim de criar o hábito de ver o mundo superior (Platão: 516a-b) à necessidade da “literacia da mídia” (Cardoso, 2013, p. 55), a imagem deve servir para a **mobilização** do “sujeito-leitor” de Barthes (1984, p. 60-62). Diferentes caminhos que se confundem, muitas vezes, como labirintos sem saídas e percorrem um itinerário cíclico. Eis a questão da imagem e do jornalismo (e vice-versa) que esta reflexão pretende tecer.

5. Do cinema aos jornais do Século XXI

Na trama *Saul Fia*, o judeu Saul trabalha no campo de concentração como *sonderkommando* (grupo que carrega e crema corpos dos prisioneiros). Ao descobrir que um menino sobreviveu à câmara de gás mas foi executado por um oficial alemão, o protagonista inicia uma jornada pessoal para recuperar o cadáver e enterrá-lo com dignidade. O longa-metragem, com estética aplicada com rigor pelo diretor, propõe a câmera em constante *close*, ora no rosto ora nos ombros de Saul, a representar o que ele vê naquele momento e a inserir, nos horrores da guerra, o telespectador que, de certa forma, participa da matança generalizada.

Embora inúmeros filmes já tenham abordado o holocausto, *Saul Fia* torna-se peculiar por retratar a realidade dentro da ficção e, principalmente, pela inclusão do episódio real das quatro fotografias feitas pelos prisioneiros em 1944 naquele campo em Auschwitz (Polônia). “A simples emissão de uma imagem”, para Didi-Huberman (2012, p. 24), “tornava-se a própria urgência, um entre os últimos gestos de humanidade”. O autor traduz a complexidade e importância daquela operação clandestina: “Arrancar uma imagem a isto, apesar disto?”. E ele mesmo respondeu: “Em Auschwitz, as possibilidades de evasão ou de revolta eram tão diminutas...”.

Visto que “era preciso dar uma forma a este inimaginável, custasse o que custasse”, conforme Didi-Huberman (2012, p. 24), a cena emblemática reproduz um diálogo repleto de dúvidas individuais e de esperanças para o futuro da coletividade daquelas vítimas. “Vamos tirar essas fotos primeiro”, diz um dos prisioneiros que, logo, é questionado pelo amigo: “suas fotos trarão um exército aqui para nos libertar?”. Saul, enquanto protege da vigilância o amigo para que ele faça as fotografias, observa as frágeis condições de visibilidade do ambiente para se registrar aquele momento. Desolado com o pouco que se vê e o muito que se imagina, lamenta: “muita fumaça”.

Para que as fotografias fossem registradas – fato real -, a resistência polaca conseguiu introduzir naquele campo de concentração uma máquina fotográfica. Posteriormente, a película, com quatro fotografias, saiu de lá dentro de um tubo de pasta de dentes. Na ficção, percebe-se o olhar assustado e o medo dos prisioneiros diante do imenso risco que corriam ao fotografar, clandestinamente, aquele local. Tratava-se de oportunidade única para quem, dentro do inferno, compartilhar um pouco daquela realidade com seus coletivos que, sequer, poderiam imaginar o tamanho da dor de sua gente.

Sobre esta passagem, que cabe tanto ao filme quanto à história, é importante ler o que escreve Didi-Huberman (2012, p. 38):

Ora, deste ponto de vista, a fotografia manifesta uma aptidão particular – ilustrada por certos exemplos mais ou menos bem conhecidos – para pôr freio às mais vorazes vontades do desaparecimento. Tirar uma fotografia é extremamente fácil tecnicamente. E é possível fazê-lo por razões diferentes, boas ou más, públicas ou privadas, confessadas ou não, prolongando activamente a violência ou protestando contra ela, etc. Um mero pedaço de película – tão pequeno que se pode esconder num tubo de pasta dentífrica – é capaz de engendrar um número ilimitado de tiragens, de reproduções e de aumentos em todos os formatos. A fotografia está em parte ligada à imagem e à memória: possui por isso o seu eminente poder epidérmico.

Imagem e memória: neste triste episódio da história da humanidade, a fotografia deve ser vista como esperança. A possibilidade de aqueles registros

ultrapassarem as cercas do campo de concentração transformava-se no desejo de que fossem capazes de testemunhar o horror até então apenas imaginado por quem não o teria vivenciado. “Se tratava de enviar estas imagens para uma zona mais ocidental do pensamento, da cultura, da decisão política, onde tais coisas pudessem ainda ser ditas inimagináveis”, assinala Didi-Huberman (2012, p. 33).

Se o que torna o tempo legível é a imagem, o papel da fotografia torna-se ainda mais relevante diante do desafio de construir e legitimar aquilo que é, apenas, imaginado coletivamente, ainda que sem elementos concretos que o confirme. É o que afirma Didi-Huberman (2012, p. 15) sobre as quatro fotos de Auschwitz, 1944: “para saber é preciso imaginar-se”. Afinal, “estes pedaços são-nos mais preciosos e menos apaziguadores do que todas as obras de arte possíveis”. E justifica sua importância: “foram arrancados a um mundo que os tinha por impossíveis”.

No âmbito daquela grande agitação do tempo se encontrava a questão das imagens, numa espécie de mal-estar cultural. Autor defendia a necessidade de, na ocasião, saber perceber “nas imagens aquilo de que elas eram sobreviventes”. Ou seja, “para que a história, liberta do puro passado (desse absoluto, dessa abstracção), nos ajude a abrir o presente do tempo”. Tratava-se, na verdade, de uma rara oportunidade para que prisioneiros – conscientes de que não mais sairiam vivos daquele local de horror – pudessem transmitir algum tipo de experiência aos seus contemporâneos de guerra que, por milagre, conseguissem sobreviver àquilo que as imagens revelariam.

Segundo Didi-Huberman (2012, p. 39-40), com “este uso da fotografia aproximava-se dos confins (privados) de uma pornografia da carnificina”, na medida em que denunciava algumas das cenas de horrores apenas imagináveis por quem não esteve naquele inferno. Para ele, em contrapartida havia, no lado opressor, “uma espécie de narcisismo burocrático”, através do qual a administração nazi se orgulhava de colocar em prática seus hábitos de registro, que “tendia a registrar e a fotografar tudo o que se fazia no campo”, ainda que o gaseamento dos judeus tivesse permanecido como um “segredo de Estado”. No entanto, hoje se pode admitir que a clandestinidade das fotos feitas pelos prisioneiros tenha mais poder de sensibilização do que a oficialidade de todas as imagens e registros que o regime nazi produziu com filtros e censuras.

5.1- Lanzmann: do vazio dos cenários às lembranças do horror

Jan Karski é um dos personagens mais emblemáticos do filme *Shoah* e, evidentemente, do próprio holocausto. Em função da história de vida e participação como diplomata e espião polaco na guerra, já foi citado em diversos artigos científicos e tema de inúmeras reportagens jornalísticas. Passados 35 anos da tragédia, Karski enfrentou as lentes de Lanzmann para gravar

seu depoimento. Nada de imagem, apenas voz e hesitação. “Compreendo este filme, é um testemunho para a História, portanto eu vou tentar”, diz.

A dificuldade e o constrangimento de falar sobre o assunto é exposta abertamente pelo filme numa espécie de ferida, escancarada face a face com quem assiste à obra. A ausência de imagens do horror não deixa de traduzir o trauma que marcou as pessoas envolvidas no holocausto. Vítimas, culpados e espectadores do crime, além dos que viram o filme, são remetidos ao passado ilustrado apenas por vozes, lembranças e testemunhos. Jan Karski também baseou o filme *The Karski Report* (do próprio Lanzmann, 2010).

Consideradas por muitos estudiosos como imagens vazias, as denúncias feitas por *Shoah* ganham novos significados e apresentam maior poder de sensibilização do que diversos símbolos já utilizados por outros filmes sobre o holocausto. Silêncio, priorização da palavra e retratação – sem imagens – de uma dor particular e universal revelam intensamente o que cenas de feridas e terror talvez não o fizessem. Seja pela banalização cinematográfica da imagem, ou pela sensação de medo e, consequente, afastamento que provoca no espectador. Algo, provavelmente, contrário ao que se verifica em primeiras páginas de periódicos de hoje, mais próximos dos símbolos e de alguns clichês.

Diante do silêncio de imagens não exibidas, o espectador embarca numa estação do presente – tempo de realização do filme – com destino às feridas do passado. A metáfora fica completa com o fato de que a locomotiva a vapor que está em cena é exatamente a mesma na qual os judeus foram trazidos de Bialystok ou de Varsóvia para a morte no campo de Treblinka no inverno de 1942. A realidade da TT-2 – o trem da morte – corta os mesmos trilhos do horror e faz soar o mesmo apito com o som da dor extrema. Tudo sem imagem, tudo repleto de significação cuja visibilidade fica por conta do conhecimento e da disposição de quem vê o filme e a realidade retratada. Ainda que sem imagens.

Numa cena de impacto, a câmera colocada atrás do maquinista conduz o espectador a refazer o trajeto de volta à Treblinka, numa suposta sensação de passar as mãos sobre as cicatrizes daquela violência. Não há feridas expostas, mas elas estão lá, para quem pode senti-las ainda que não as veja em cena. Ao final do trilho, os faróis do trem, em tela inteira, são apagados, como que se mostrasse aquilo que se esconde. Assim, o documentário produzido somente com entrevistas e depoimentos, e que abriu mão de fotografias, filmes ou documentos da época retratada, revela muito mais que cenas explícitas do horror.

Quando Abraham Bomba, barbeiro que trabalhava na câmera de gás, volta à Treblinka a convite de Lanzmann, a mediação da realidade torna-se evidente. Lembrar dos cabelos que ele cortava e que depois eram despachados para a Alemanha, vestir novamente o jaleco daquela barbearia e prestar seu

depoimento enquanto cortava cabelo de clientes do presente é, de fato, tradução do que se passou naqueles tempos. Em nome desta verdade, o filme leva vítimas, culpados e observadores de volta a Auschwitz, Treblinka, Sobibor para que o espectador possa ver os seus traumas, ainda que sem imagens daquelas carnificinas.

Considerado totalmente antagônico a *Shoah*, o documentário *Hitler, um filme da Alemanha* (Hans Jürgen Syberberg), impressiona pela utilização excessiva de signos. Enquanto no primeiro há conversas e paisagens vazias, no segundo vê-se a tremular a suástica. *Shoah* prioriza as vítimas, *Hitler* evidencia seus carrascos. Se Lanzmann reproduz depoimentos reais das testemunhas que vivenciaram os fatos, Syberberg recorre a paródias. No entanto, admite-se que, mesmo sem utilizar imagens do holocausto, Lanzmann é bem mais imagético e iconoclasta do que Syberberg, iconomaniaco com suas alegorias imitativas.

De volta à reinvenção da palavra, Lanzmann retomou em 2013 a publicação da entrevista com Benjamin Murmelstein, Presidente derradeiro do Conselho Judeu de Theresienstadt, feita em 1975. Em seu novo documentário - *O último dos injustos* - traz à luz a verdade sobre a cidade que Hitler deu aos judeus. A emigração de 121 mil sobreviventes do holocausto para aquele gueto é narrada através de uma passagem do tempo sem eufemismos, além da exibição fiel de lugares onde o episódio ocorrera décadas atrás. A ironia, o sarcasmo e a verdade de Murmelstein são expostos no filme, a desmascarar as contradições do Conselho Judeu. O suposto gueto modelo não passava de um gueto-mentira eleito por Adolf Eichmann (oficial alemão que liderava a logística de extermínio nazi) para enganar o mundo. Tudo isso em tela plena, sem imagens do terror sobre o que é narrado.

Fazer emergir a palavra silenciada ou expor exageradamente o horror em imagens explícitas? Do cinema ao jornalismo contemporâneo, o suposto dilema coloca em questão a qualidade da informação que é levada ao indivíduo. Afinal, se o ato de mostrar pode esconder mais do que a proposta de induzir o sujeito a efetuar sua própria leitura, trata-se, então, de uma reflexão bastante oportuna. Do holocausto às tragédias dos dias de hoje, seja pelas telas do cinema ou através das páginas dos periódicos, há que se atentar para os efeitos e impactos no indivíduo que os lê, assiste e compartilha o que percebeu. Uma questão de comprometimento.

5.2- Polêmica: o poder de testemunho das fotos de Auschwitz

Para além do filme, da cena, das fotos e do fato, a tentativa de testemunhar sobre Auschwitz através das quatro películas clandestinas foi tema de outro intenso debate entre importantes teóricos que abordam a questão da imagem e das artes. O psicólogo Gérard Wajcman, os cineastas Jean-Luc Godard e Claude Lanzmann; a pesquisadora Elisabeth Pagnoux, o ensaísta

Walter Benjamin, os filósofos Jacques Rancière, Hannah Arendt e Marie-José Mondzain; o diretor de cinema Harun Farocki, o escritor Georges Bataille, o psicanalista Jacques Lacan são alguns dos pensadores com quem Didi-Huberman discutiu a validade daquelas fotografias. Shoah – holocausto – seria, de fato (e de fotos), algo inimaginável e irrepresentável? Ou ainda: imagens não seriam capazes de fazê-lo imaginável e representável?

O livro de Didi-Huberman (2012), *Imagens apesar de tudo*, torna-se pano de fundo para o debate sobre a legitimidade daquelas fotografias e as intenções do autor de denunciar os horrores do extermínio. O livro traz na primeira parte leitura do autor sobre as quatro fotografias, material produzido em 2000 para publicação na *Mémoire des Camps*, exposição dedicada a fotografias de campos de concentração e de extermínio nazis. A segunda parte, redigida em 2003, foi escrita exatamente com a finalidade de rebater com veemência as duras críticas recebidas após exposição.

Conforme Didi-Huberman (2012, p. 49), “as imagens não dizem a verdade, mas são o fragmento, o vestígio lacunar”. Se, para uns teóricos, era impossível e, portanto, tornava-se preciso imaginar tudo aquilo, o autor responde que se tratava de um “limiar do apesar de tudo entre o impossível por direito e a necessidade de facto”. E recorre, então, à História do Cinema, de Godard, de onde resgata o conceito de “redenção da imagem”, de Walter Benjamin. E cita uma frase de Godard: “um simples retângulo de 35 milímetros salva o horror do real”. Sua intenção era contrariar a afirmação de Claude Lanzmann (que fez o filme *Shoah*, com 9 horas e meia de duração, sem utilizar uma só fotografia) de que uma palavra absoluta (testemunho) é que se deve opor ao silêncio absoluto do horror.

Didi-Huberman (2012, p. 127) fala ainda mais diretamente ao cineasta ao apontar que seu “arquivo não comunica senão informações: enquanto ‘imagem sem imaginação’, não afecta nem a emoção nem a memória, e só permite apurar, na melhor das hipóteses, coisas exactas, nunca a verdade”. O senso de oportunidade do autor é tal que ele reproduz na resposta uma expressão que seu crítico utilizou para se referir às fotografias: “imagem sem imaginação”.

Textualmente, assim escreve Didi-Huberman (2012, p. 145) sobre a produção cinematográfica – *Shoah* – de Lanzmann:

Nestas condições, como continuar a admitir a noção de uma imagem de arquivo definida como ‘imagem sem imaginação’? depois de se equivocar sobre a natureza do arquivo em geral (que desconsidera até não ver nele senão a aparência) e sobre a natureza do testemunho em geral (que enfatiza até não ver nela senão a verdade), Claude Lanzmann equivoca-se sobre a natureza da imagem e da imaginação. As quatro fotografias de Auschwitz afiguram-se-lhe ‘sem imaginação’ na medida em que apenas veiculam, segundo ele, uma informação documental limitada, seca, sem valor de testemunho, de emoção ou de memória.

Didi-Huberman (2012, p. 176) insiste que a imagem, menos que a história, não possui o poder absoluto de ressuscitar a lembrança. Porém, a imagem pode redimir, ao salvar um saber e resgatar a memória dos tempos. Apesar de tudo, apesar do pouco que pode. Assim, cabe se perguntar: quatro películas – produzidas em condições extremamente precárias e com nitidez bastante prejudicada pela cortina de fumo à volta – seriam mais eficazes que um longa-metragem repleto de depoimentos de quem viveu a experiência? A polémica, no entanto, não se limitou à questão filme *versus* fotografias, mas proporcionou densos capítulos sobre a realidade e as tentativas de representá-la.

Esta convocação que faz o autor para que se possa imaginar o inferno de Auschwitz confirma sua teoria de que, para saber, é preciso imaginar e, assim, ter ciência sobre o que se imagina. Ou seja, imaginar o imaginável e não, ao contrário, mais uma vez invocar o inimaginável. Numa espécie de entrega às imagens, a extrapolar aquela clássica separação entre mundo real e mundo aparente, Didi-Huberman (2012, p. 33) confirma sua intenção de “prestar à imagem a mesma atenção que se presta à palavra das testemunhas”.

Para ele, o que se viveu naquele campo de concentração ultrapassa toda noção de justiça e humanidade e torna obrigatório repensar o direito e as ciências humanas. E recorre a Hannah Arendt (2001, p. 116-126) e a Primo Levi por entender que a necessidade extrema de se preservar o pensamento é exatamente onde o pensamento fracassa e, assim, emerge a tentação do impensável. Ressalta, portanto, que se deve aprender a dominar o mecanismo das imagens para ter consciência do que fazer com todo o saber e com toda a memória que se tem. Tal pensamento alimenta a importância da passagem do conhecimento – seja por testemunhos ou por fotografias – diante da legitimação daquilo que se imagina coletivamente.

Sobre os autores citados acima, Didi-Huberman (2012, p. 33) faz a seguinte referência:

Como bem analisou Hannah Arendt, os nazis ‘sentiam-se profundamente persuadidos de que uma das melhores probabilidades de sucesso da sua iniciativa resultava do facto de ninguém, no exterior do seu círculo, ser capaz de acreditar na sua realidade’. E é essa terrível verificação de informações, que chegavam por vezes, embora se tendesse ‘a rejeitá-las devido à sua própria enormidade’, que terá perseguido Primo Levi até à intimidade dos seus pesadelos; sofrer, sobreviver, relatar – e depois enfrentar a incredulidade por se trata de ‘algo inimaginável’. ‘Maquinaria de desimaginação’.

A expressão “maquinaria de desimaginação”, utilizada por Didi-Huberman (2012, p. 33) foi retirada do livro *Les Naufragés et les rescapes*, de Primo Levi. Escritor italiano que foi prisioneiro em Auschwitz-Birkenau, é autor também do livro *Se questo è un uomo*.

Didi-Huberman (2012:19-51) apresenta, então, outros exemplos em que prisioneiros tentaram compartilhar com o mundo exterior todo o sofrimento imposto pelo Nazismo. Trata-se de Zalmen Lewental e Zalmen Gradowski – ambos membros do Sonderkommando. O segundo deles assina um manuscrito encontrado e desenterrado em 1945, onde narra sua jornada no campo de concentração. “Teu coração se transforme em pedra (...) e o teu olho em máquina fotográfica”, teria escrito Gradowski sobre a necessidade de testemunhar. De acordo com Didi-Huberman (2012, p. 51), “ora, para poder sustentar a imaginação destas imagens”, é preciso, de fato, ter um coração petrificado.

Sobre Lewental, Didi-Huberman (2012, p. 19) assim relata seu entendimento:

Estes escritos são atravessados por duas condicionantes complementares. Por um lado, pelo inelutável desaparecimento da própria testemunha: ‘Os SS repetem-nos frequentemente que não deixarão sobreviver uma só testemunha’. Mas também pelo receio de que o próprio testemunho desapareça, ainda que transmitido ao exterior: não arrancar algumas imagens àquele real. Mas também – uma vez que uma imagem é feita para ser vista por outrem – para arrancar ao pensamento humano no geral, o pensamento do ‘fora’, um imaginável para aquilo de que ninguém, até então (mas isso já é dizer muito, pois tudo foi projectado antes de ser posto em prática), entrevia a possibilidade. Corria ele o risco de ser incompreensível, tido por insensato, inimaginável? ‘O que se passava exactamente – confidenciava Zalmen Lewental ao pedaço de papel prestes a ser enterrado -, nenhum ser humano é capaz de o representar’. Foi na dobra destas duas impossibilidades – desaparecimento próximo da testemunha, irrepresentabilidade garantida do testemunho – que surgiu a imagem fotográfica.

O psicólogo Gérard Wajcman (2001, p. 58-60), em sua contundente crítica a Georges Didi-Huberman, o acusou de reduzir a própria atenção visual a um “ideal televisivo”, após ter redescoberto as virtudes das recordações proporcionadas pelos “álbuns de fotografias”. Ainda mais, disse que ele “gosta de elogiar os nossos pensadores mais simples, [...] o que é uma forma de satisfazer a vontade de não ver nada, de fechar os olhos”. E completou ao afirmar que “há hoje uma bulimia de imagens e de mentiras”. Ao que teve como resposta imediata de Didi-Huberman (2012, p. 75): “por um lado, culto generalizado da imagem, por outro, capacidade aniquilada de abrir os olhos a outrem”.

E o debate prosseguiu com resposta para afirmação de Wajcman (2001, p. 58-60) de que “todo o real não é solúvel no visível”, ou que há uma “impotência da imagem quando se trata de transmitir todo o real”. Didi-Huberman (2012, p. 82) respondeu que se deve atentar para a “trivialidade de bom senso, uma evidência filosófica formulada desde a aurora dos tempos”. Ou seja, tem-se de volta a questão já citada pelo autor sobre “as lacunas das

imagens”, visto que, segundo ele ao citar o escritor Georges Bataille e o psicanalista Jacques Lacan, “o real, por ser ‘impossível’, não existe senão manifestando-se sob a forma de pedaços, resquícios, objectos parciais”.

Em nova crítica - “sobreinterpretação” - Wajcman (2001, p. 58-60) diz que a “fotografia, mesmo a mais crua, a mais exacta do que se passava, toda a imagem do horror é um véu do horror; toda a imagem, por ser imagem, protege-nos do horror”. Por sua vez, Didi-Huberman (2012, p. 77) retruca ao afirmar que “ao mesmo tempo, a análise visual pode ser qualificada de hiper-interpretação”. E ele utiliza, inclusive, termos presentes no texto do seu crítico: “reconstituição, ficção, criação”, “obstinação em destruir o olhar”.

No artigo *De la croyance photographique* escrito para a revista *Lês Temps Modernes*, Gérard Wajcman (2001, p. 58-60) aprofunda sua crítica à utilização daquelas fotografias:

A crença de que todo o visível é virtualmente visível, de que podemos e devemos tudo mostrar e tudo ver... é um credo da nossa época (um credo que é uma resposta ao fantasma da ciência – à ideia de um real inteiramente penetrável -, mas também a um certo espírito do cristianismo. Estas duas polaridades, em vez de repudiarem uma à outra, misturam-se no ideal televisivo – a televisão, no fundo, é o lugar da conjunção da paixão cristã pela imagem e da crença científica numa transparência real do mundo por via da técnica).

Em sintonia com Wajcman, a pesquisadora Elizabeth Pagnoux utiliza 25 páginas da mesma revista para acrescentar algo a respeito da ilusão. Seu artigo (2001, p. 95-96) *Reporter photographe à Auschwitz* fala em “dupla ilusão”, além da “obstinação em construir o nada” e, ainda, de correr o risco de “confundir tudo [...] para consolidar um vazio”. A crítica a Didi-Huberman segue ao dizer que ele insistiu na “pirueta intelectual”, na “prestidigitação” e na “imprecisão narrativa que confunde tempos, impõe sentidos, inventa conteúdo [e] se obstina em colmatar o nada, em vez de o afrontar”. Assim, Didi-Huberman (2012, p. 99) lamenta-se: “as imagens, segundo Pagnoux e Wajcman, não nos ensinam nada e, pior do que isso, arrastam-nos para essa mentira generalizada que é a crença”.

Daquela revista para outro ensaio, cabe conhecer o que diz Walter Benjamin (1989, p. 479-480) sobre “a marca histórica das imagens”. Segundo ele, isso “não indica apenas que elas pertencem a uma determinada época; indica, sobretudo, que elas não adquirem legibilidade (Lesbarkeit) senão numa determinada época”. O ensaísta, então, conclui que “a imagem que se lê – refiro-me à imagem no Agora da cognoscibilidade – exhibe de modo extremo a marca do momento crítico, perigoso, que está na base de toda a leitura”.

5.3. Quando a memória revela uma imagem que (não) falta

Da neutralidade inexistente nas narrativas aos filmes considerados como militantes, há aqui outro exemplo de documentário no qual o comprometimento do autor com a realidade encontra na escolha das imagens um ponto de interação com o espectador. Trata-se de *A imagem que falta*, onde Rithy Pahn mescla linguagem de animação com texto verbal e imagens de arquivo. Ao propor a ideia de uma constituição pela imagem, diz que falta ali uma fotografia (sobre seus primeiros anos de vida), substituída por representações feitas de bonecos de barro.

Neste documentário (2013), o autor narra a própria infância durante o período de ascensão do regime totalitarista do Khmer Vermelho, entre 1975 e 1979, no Camboja. Assim utilizou testemunhos, memórias e relatos para reconstruir seu passado e apresentar ao mundo o sofrimento de milhões de indivíduos que o acompanharam nesta travessia. Percebe-se no trabalho de Pahn toda a simbologia inerente à questão política retratada no ecrã.

Do ponto de vista da exposição de imagens, ressalte-se a responsabilidade criteriosa com que aborda seu trauma de criança. Não há imagens violentas, sejam fotografias ou cenas de arquivo. Ao contrário, a representação da violência é feita por meio dos bonecos. O momento em que um filho denuncia a própria mãe pelo furto de uma fruta, por exemplo, foi retratado sem uma imagem real, e nem por isso retira do espectador a oportunidade de imaginar a violência contida no fato narrado. A imagem que falta naquela cena é substituída por aquela configuração das imagens artesanais feitas de barro.

Nota-se, numa frase, a capacidade de resistência do autor diante da infância sacrificada: “Pode roubar-se uma imagem, mas não um pensamento”. Seria, então, a imagem que falta uma tentativa de conscientização do sujeito pelo próprio sujeito? A passagem sugere que a imagem que falta não faz falta à imaginação do espectador, ao contrário, o incentiva a enxergar aquilo que não é mostrado no filme. “Essas imagens não me faltam. Estão dentro de mim”, complementa numa narrativa seguinte.

A utilização de três linguagens – verbal, animação e imagens de arquivo – garante ao documentário um entrelaçamento que compõe a narrativa fílmica. Em complementação, imagens de arquivo e fotografias dão visibilidade a tudo aquilo que é enunciado pela narrativa em forma de poema. Tudo isso com muita sutileza e sensibilidade, como quem retira o véu que foi imposto por uma reeducação autoritária, que obrigou jovens cambojanos a trocarem a sala de aula pelo trabalho agrícola, os livros pela enxada, a transgressão digna da idade por uma vida sem perspectiva.

A rebeldia em forma de imagem surge mais uma vez numa cena de arquivo em que uma jovem fixa os dois olhos na câmera em claro sinal de enfrenta-

mento siliencioso ao regime que não permitia sorrisos. Enquanto outras faces na mesma cena expressam desânimo e medo, esta era a imagem da resistência possível e que deveria ser compartilhada com o mundo. O documentário o faz como reconhecimento a um gesto de quem desafia a própria morte.

Além do filme e numa correlação com a prática jornalística contemporânea, a imagem que falta pode estar muitas vezes escondida no próprio excesso visual que se verifica diariamente nos jornais. O ato de esconder algo por meio do exagero com que se mostram tantas outras coisas faz chegar ao indivíduo comum uma espécie de caleidoscópio de visualizações que, no entanto, mostra-se repleto de informações, mas carente de um entendimento holístico sobre o que se passa ao seu redor. Num mundo cheio de apelos visuais, parece haver muitas imagens que faltam. Seja pela não neutralidade narrativa de quem expõe ou pela incapacidade de entendimento de quem recebe. Conforme Perniola (2004, p. 17): o jornalismo busca “alcançar a invisibilidade por excesso de exposição”.

6. Conclusão

“Nós nunca vivemos tanto na Caverna de Platão como hoje. Hoje é que nós estamos a viver de facto na Caverna de Platão. Porque as próprias imagens que nos mostram na realidade, então de alguma maneira, substitui a realidade...”. O depoimento do escritor José Saramago, numa entrevista em 2001, resume bem o fio condutor deste artigo. Imagem e jornalismo ou jornalismo e imagem, numa espécie de encontro inseparável, necessitam voltar à alegoria platônica caso desejem libertar-se das cavernas de hoje em dia. E entre ambos – *A República* e a imprensa – há que se adentrar às salas de projeção para, no escurinho do cinema, tentar enxergar a luz transformadora da imagem.

Para além de uma comparação com um passado histórico, ligado àquela alegoria secular, o romancista lança luz sobre o futuro de uma escuridão que parece permanecer na humanidade e que tende a se tornar ainda mais evidente. A sua perspectiva nada otimista em relação à vida em sociedade envolve as formas de comunicação, a disponibilização de conteúdos – textuais e visuais – e as reações dos receptores. A constatação de que as pessoas estão “olhando em frente, vendo sombras, e acreditando que essas sombras são realidade” traduz um universo repleto de informações e carente de sentidos. Apesar, ou em função, da proliferação de imagens.

Referências bibliográficas

- Arendt, Hannah. (2001). *Compreensão e política e outros ensaios: 1930-1954*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Aristóteles (2008). *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 8ª edição. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Barthes, Roland. (1984). *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castanõn Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Barthes, Roland. (1971). *Essais critiques*. Paris, Éditions du Seuil.
- Bazin, André. (1991). *O cinema: ensaios*. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. Introdução: Ismail Xavier. Editora Brasiliense. São Paulo.
- Benjamin, Walter. (1989). *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages (1927-1940)*, tradução: J. Lacoste. Paris, Cerf,.
- Bredenkamp, Horst. (2015). *Teoria do acto icónico*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: KKYM.
- Cardoso, Gustavo. (2013). *A sociedade dos ecrãs. Sociologia dos ecrãs, economia da mediação*. Lisboa: Tinta-da-China.
- Didi-Huberman, Georges. (2012). *Images malgré tout*. Licensed by Les Éditions de Minuit, Paris, France. Tradução: Vanessa Brito, João Pedro Cachopo. Lisboa: Edição portuguesa.
- Júnior, Manuel Alexandre. (2008). *Eficácia retórica: a palavra e a imagem*. In *Revista Rhêtorikê*. Lisboa.
- Levi, Primo. (1989). *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*. Tradução: André Maugé. Collection Arcades. Paris: Gallimard.
- Lipovetsky, Gilles e Serroy, Jean (2010). *O ecrã global*. Lisboa: Edições 70 (Coleção Arte & Comunicação).
- Maffesoli, Michel. (1998). *Elogio da razão sensível*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Perniola, Mario. (2004). *Contra a Comunicação*. Tradução: Manuel Ruas. Lisboa: Teorema.
- Pagnoux, Elizabeth. (2001). *Reporter photographe à Auschwitz in Les Temps Modernes*, LVI, 613, p. 84 a 108).
- Platão (1972). *A República*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 7ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Sontag, Susan. (1986). Ensaaios sobre fotografia. Tradução: J. A. Furtado. Editora Dom Quixote, Lisboa.

Wajcman, Gérard. (2001). De la croyance photographique, in Les Temps Modernes, LVI, 613, p. 47-83.

Internet:

Saramago, José. (2001). Caverna in Janela da alma, documentário de João Jardim e Walter Carvalho Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GpTuO6qym5w>. acesso em 09/01/2018.